

AS FRONTEIRAS DA DIFERENÇA EM AMÉLIA: ENTRE SILÊNCIOS, RUÍDOS E COMUNICAÇÃO

Gabriela Laurito Boer
Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD
gabiboer@gmail.com

Cláudio Benito O. Ferraz
FCT/UNESP
cbenito2@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

O texto aqui apresentado é fruto da dissertação de mestrado *A Fronteira no Cinema: as imagens movimento e tempo na linguagem geográfica*, a qual se encontra em fase inicial de estudo, assim como se desdobra das reflexões e estudos desenvolvidos junto ao Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas, estando inserido no Projeto Rede Imagens, Geografias e Educação (processo CNPq 477376/2011-8).

A proposta é discutir um conceito geográfico a partir das leituras feitas até o momento e que se potencializam em uma linguagem artística. Sendo assim, discutiremos o conceito de fronteira no filme “Amélia” (Direção: Ana Carolina, 2000).

O filme narra a história da atriz francesa Sarah Bernhardt em sua última visita ao Brasil, em 1905. A trama mistura cenas baseadas em acontecimentos reais e ficcionados ao colocar na mesma tela a atriz europeia e três mulheres de Cambuquira, pequena cidade do sudeste de Minas Gerais, localizada no que atualmente denomina-se circuito das águas. Francisca, Osvalda e Maria Luísa vivem em um sítio no interior mineiro, quando recebem de Amélia, camareira de Sarah Bernhardt e irmã de Francisca e Osvalda, uma carta dizendo que ela venderá as terras onde moram as irmãs e Maria Luísa, uma agregada, e que conseguiu trabalho para elas como costureiras da temporada de Sarah no Rio de Janeiro. As irmãs, inconformadas por perderem as terras, viajam para a então capital brasileira para tentar manterem a propriedade e trabalharem temporariamente para a atriz. Quando chegam à cidade do Rio de Janeiro, cerca de 330 quilômetros de distância, ficam sabendo que a irmã morreu de febre amarela ao desembarcar no Brasil e já está enterrada. A partir daí as três brasileiras veem-se em meio à companhia de Sarah, que não fala português, e elas não sabem falar outro idioma que não o português daquela região de Minas Gerais; os desentendimentos e desencontros daí se desdobram num fluxo de tensões, estranhamentos e territorialização de diferenças constantes.

A proposta que discorreremos neste texto entrelaça então a ciência geográfica com a arte cinematográfica para abordar a questão da fronteira, não aquela restrita a separação física expressa na cartografia das divisões político-administrativas, mas que dessa se derivam outros sentidos fronteiriços a se expressarem na maior complexização das diferenças entre “nós” e o “outro” - as leis, hábitos, concepções e culturas que se encontram neste espaço. Deste modo, mergulharemos nas questões fronteiriças que extrapolam o sentido de limite que separa um território físico de outro e nos aponta outras possibilidades de leitura geográfica desse conceito.

Nosso objetivo é encontrar elementos que constituem o entendimento de fronteira que discorreremos aqui em algumas cenas do filme. Para alcançar este objetivo nos prenderemos à análise das relações entre a trama, a narrativa do filme e as concepções de fronteira. Neste momento não trabalharemos com a linguagem cinematográfica propriamente. O filme é rico em análises, porém, nos prenderemos somente a algumas cenas para discutirmos o conceito de fronteira.

Para traçar um caminho até nossas considerações faremos uso dos referenciais teóricos de geógrafos brasileiros como Ferraz (2013) e Oliveira Jr. (2005; 2009); para discutirmos a ideia de fronteira e de seus atuais desdobramentos utilizaremos textos de estudiosos como Hissa (2002) e Martins (1997).

Como nossa discussão é pautada em análise bibliográfica, os resultados advindos dessa análise e do filme se confundem. Deste modo, almejamos chegar aos resultados e considerações deste artigo pensando a análise imagética dos filmes e das palavras e conceitos da bibliografia em conjunto.

1. SOBRE CINEMA E GEOGRAFIA

A relação entre Geografia e cinema pode ser pensada a partir da produção de interpretações, sentidos e entendimentos possíveis (FERRAZ, 2013). Este é o modo com que pretendemos analisar a fronteira apresentada em “Amélia”. A imagem em movimento cria sentidos e entendimentos dos fenômenos por outras perspectivas, diferentes da lógica discursiva científica.

O cinema é hoje utilizado pelos vários segmentos da ciência como ferramenta de ilustração, exemplificação de conceitos e fenômenos, para reforçar pontos de vista ou desfazê-los, até mesmo como evidência científica (OLIVEIRA, 2006). Nossa pretensão neste artigo não necessariamente trilhará esse caminho. Não queremos ilustrar o conceito de fronteira, sintetizá-lo em uma imagem ou em um filme, pelo contrário, queremos, a partir das imagens articuladas na obra fílmica eleita, exercitar a possibilidade de elaborar outros pensamentos fronteiriços quanto ao sentido de fronteira.

A diretora, Ana Carolina, deixa claro que o intuito do filme não é ser biográfico nem histórico:

(...) esse filme não é um filme biográfico da Sarah Bernhardt, eu não prestei a menor atenção, em nenhum momento, e não vou prestar atenção para fazer um filme sobre a vinda da Sara Bernhardt em 1905. Isso daí não está me interessando absolutamente, quer dizer, o Rio de Janeiro em 1905, as roupas de 1905, o bigodinho, a cartola, a bengala, a reprodução de época – a tudo isso tenho verdadeiro horror. Na verdade, esse filme é uma licença imaginária, uma especulação poética de um momento na vida da Sarah Bernhardt. (RODA VIVA, Ana Carolina, 1994).

Se “Amélia” é uma licença imaginária da vida de Sarah Bernhardt e da cidade do Rio de Janeiro em 1905, isso instiga nossa abordagem sobre a obra não a partir de uma busca pela identificação em imagens de uma suposta “realidade” já dada e acabada (a cidade do Rio de Janeiro na época, assim como a “verdadeira” personalidade de Sarah Bernhardt). A linearidade temporal de um passado geográfico, que deveria assim se comportar, não tem sentido diante da multiplicidade espacial que a poética do pensamento instaura, pois o que interessa não é mais fixar um sentido do real a ser representado no filme, mas instaurar a potência do virtual enquanto atualização do real pelas imagens fílmicas. Subverte-se assim o sentido de “realidade”, pois como afirmou a diretora, ela não se apegava ao que o discurso maior do pensamento representacional delimita como “realidade”.

Entendemos que tudo que está no filme encontra-se articulado com o que está de *fora*, estabelecendo linhas de forças capazes de afetar o pensamento a criar novos sentidos de realidade a partir do encontro da linguagem cinematográfica com quem entra em contato com a mesma (OLIVEIRA JR., 2005). Em nosso encontro com este filme, instigados por nossas experiências com as leituras e reflexões sobre as imagens, assim como provocados pelo contexto institucional do centro de pós-graduação a que estamos vinculados, o qual se encontra geometricamente localizado na chamada região fronteira entre Brasil, Paraguai e Bolívia, pretendemos discutir as fronteiras que se erguem na conturbada relação das diferenças e que são cotidianamente vivenciadas, mas que não se restringem ao fato de estar vivendo num ponto do território definido como de fronteira a separar dois estados-nações, mas fronteira que se coloca como um “entre-lugar” (FERRAZ, 2010) no qual as diferenças se convergem, como um grande vetor espacial, para um mesmo lugar, instigando os diversos corpos e fenômenos, ideias, atitudes e valores se colocarem face a face, acirrando as mútuas negações, assim como possibilidade novas linhas de fuga em relação a potenciais sentidos outros de convivência e produção de valores e relações humanas.

Nossa perspectiva para tal entendimento se vincula a possibilidade que as grandes áreas do conhecimento propiciadoras da criação de pensamentos, a filosofia, a ciência e a arte, na elaboração de suas linguagens próprias, tentam estabelecer certa ordenação territorial em meio ao caos da vida. Nesse processo, segundo Deleuze e Guattari (1992), elas podem estabelecer intercessores entre si, permitindo que um conceito filosófico possa derivar perceptos artísticos, assim como afectos na arte provoquem proposições científicas.

Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992) afirmam que **a obra de arte é um ser de sensações**, ou seja, ela estabelece um plano de composição que instiga, via suas figuras estéticas, afectos e perceptos que nos localizam e nos orientam em relação ao caos infinito da vida. (FERRAZ, 2013, p. 113, grifo do autor).

Essa possibilidade estabelece um plano de ação possível para os nossos objetivos, de maneira que possamos elaborar referenciais científicos, no caso geográficos, em decorrência do que a linguagem artística do cinema pode nos afetar com suas figuras estéticas, para assim melhor nos orientarmos em meio à multiplicidade espacial da vida.

Gallo (2008) esclarece melhor o sentido dessas linguagens criadoras de pensamento como processos que afirmam a multiplicidade da vida frente a crença do pensamento uniformizador, o qual visa instaurar a ditadura da identidade entre a representação e o representado, ou seja, cada uma dessas áreas do saber...

(...) cada uma de seu modo, contribuem, portanto, para que a multiplicidade seja possível, para que as singularidades possam brotar e para que não sejamos sujeitados a viver sob a ditadura do Mesmo (...) (GALLO, 2008, p. 50).

O Mesmo é a imposição do pensamento único, muito difundido pela ciência de tradição metafísica que acredita ser possível encontrar a verdade do mundo, criando conceitos absolutos e abstratos que tudo explicam, pois revelam a essência do mundo. E essa crença na uniformidade de um pensamento que diz a verdade única e essencial se dá pela igualação e identificação entre o pensamento com o mundo por meio da representação estabelecida pela linguagem. Porém, entendemos que a vida, ao contrário do que a ciência procura fazer, não possui uma verdade absoluta, ela é múltipla e

acontece contingencialmente, sem essências, definições fechadas e identidades puras (COMRIE, 2010; GALLO, 2008; WAINWRIGHT, 2010). Linguagem no caso não é para representar o mundo, buscando fixar identidades, mas é máquina de expressão de sentidos, de materialização de pensamentos outros. Contudo, perante seus próprios limites enunciativos, uma linguagem científica, por exemplo, precisa estabelecer intercessores com as linguagens artísticas de maneira a agenciar enunciados coletivos mais propiciadores da instauração de novos territórios de ação e pensamento.

Portanto, para nós, não faz sentido nos apegarmos a um conceito de fronteira universal, academicamente aceito, mas que sua utilidade atende mais as necessidades do Estado-Nação em seus processos de administração, controle e gerenciamento do território. Esta prática de fixar o conceito como a essência universal de uma verdade circunscrita aos referências macro escalares do Estado não serve para criar pensamentos em acordo com a dinâmica mutável da vida. Tentar buscar numa outra linguagem, como a artística, no caso a cinematográfica, o referencial de fronteira que visa ilustrar essa ideia já consolidada pelo discurso maior da geografia científica, é empobrecer a força do cinema como potencializar imagético de novos pensamentos, de instigador de outros sentidos espaciais para, por exemplo, o que se vive como fronteira.

Nossa intenção é buscar outros possíveis sentidos ao que chamamos de fronteira a partir do que o filme “Amélia” pode nos afetar por meio de suas imagens, onde as personagens se encontram em uma situação fronteira; onde se encontram e desencontram a atriz europeia e as três mulheres de Cambuquira.

2. A FRONTEIRA AMÉLIA

A fronteira não é um conceito a priori geográfico. Nenhum conceito é. Adotando uma perspectiva nietzschiana, podemos estabelecer uma crítica a concepção de realidade do mundo usualmente adotada pela geografia, qual seja, o “mundo real” é aquele em que a geografia descobre a essência ideal da constituição dos fenômenos por meio do uso rigoroso e não contraditório das categorias com que delimita seu discurso sobre o mundo. Dessa forma, o mundo daí oriundo é apenas o mundo forjado enquanto linguagem que se sobrepõe à realidade, sendo esta a multiplicidade contingencial de forças e fenômenos em constante fuga e nomadismo. O mundo, a realidade, portanto, não é o que conseguimos ilusoriamente fixar por pensamentos travestidos em palavras, o reino da razão, mas aquilo que podemos estabelecer de perspectiva de sentidos a se transformarem e moverem, num constante movimentar de forças, fenômenos e corpos, de afirmação da vida.

(...) a geografia tende a ler o mundo que se vive dentro da tradição metafísica, que o toma pelos sentidos que enganam o verdadeiro entendimento da realidade. Assim, o mundo real é compreendido como aparente e busca-se a verdade do mesmo numa essência idealizada que não se encontra no mundo vivido, mas no reino da razão em si. (WAINWRIGHT, 2010, nota de rodapé 12).

Desta maneira, para nós, a fronteira não deve ser entendida somente como a fronteira política traçada cartograficamente e que divide dois Estados Nacionais, definição comumente utilizada para designar a fronteira na geografia. Hissa (2002), em seu livro *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*, aponta que “na natureza, o limite é um elemento intruso, idealizado” (HISSA, 2002, p.

20). Para o autor, os limites¹, em especial os “naturais”, são construções humanas, que somente o homem e sua cultura podem significar, já que na natureza, tais limites não existem. Eles são abstrações do olhar. A geografia e seus conceitos, como por exemplo, o de fronteira, pretende conceituar, ordenar, sobrepor abstrações do pensamento à multiplicidade da realidade. O que se tem é o endurecimento das perspectivas que ao invés de se abrirem aos múltiplos acontecimentos da vida, se fecham em conceitos macros restritos as atividades de pesquisas acadêmicas.

José de Souza Martins (1997) em *Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano* analisa as frentes de expansão² dos brancos³ sobre grupos indígenas. Estas frentes constituem-se como fronteiras de expansão de elementos do modo de produção capitalista, do modo de vida autodenominado civilizado por aqueles que se entendem como pertencentes a essa ideia de civilização, mas Martins vai além das questões materiais e políticas:

(...) a fronteira de modo algum se reduz e se resume à fronteira geográfica. Ela é a fronteira de muitas e diferentes coisas: fronteira da civilização (...), fronteira espacial, fronteira de culturas e visões de mundo, fronteira de etnias, fronteira da História e da historicidade do homem. E, sobretudo, *fronteira do humano* (MARTINS, 1997, p. 13).

Nessa afirmação de Martins destacam-se dois aspectos. O primeiro é a crítica ao sentido de “fronteira geográfica” por considerá-la reducionista de sentidos e generalizante enquanto aplicação, pois tende a eclipsar os demais sentidos em prol do que delimita como separação entre territórios físicos⁴. O outro é que Martins define como *fronteira do humano* é a fronteira entre Nós e os Outros. O *Outro* é entendido como aquele que “(...) não se confunde conosco nem é reconhecido pelos diferentes grupos sociais como constitutivo do Nós.” (MARTINS, 1997, p. 12).

Perante as observações desses dois intelectuais que buscam e apontam outras possibilidades de sentidos para a fronteira, o primeiro vasculhando na própria prática da tradição científica da geografia a necessidade de se ampliar o entendimento desse conceito; o segundo, ao identificar que o conceito reducionista de fronteira se materializa no pensamento e discurso científico da geografia, daí buscar outros sentidos por meio de outras áreas do conhecimento. Entre um e o outro, entendemos que a geografia não se restringe ao que a academia, os centros de pesquisas e planejamento majoritariamente praticam, nem ao que o Estado faz uso dela, mas a geografia é um

¹ Cássio Hissa define e diferencia fronteira e limite: “(...) o limite: ele parece consistir de uma linha abstrata, fina o suficiente para ser incorporada pela fronteira. A fronteira por sua vez, parece ser feita de um espaço abstrato, areal, por onde passa o limite.” (HISSA, 2002, p. 34). E continua: “a fronteira coloca-se à frente (*front*), como se ousasse representar o começo de tudo onde exatamente parece terminar; o limite, de outra parte, parece significar o fim do que estabelece a coesão do território. O limite, visto do território, está *voltado para dentro*, enquanto a fronteira, imaginada do mesmo lugar, está *voltada para fora* como se pretendesse a expansão daquilo que lhe deu origem.” (HISSA, 2002, p. 34).

² As frentes de expansão segundo Martins (1997) são definidas como: “(...) deslocamento da população civilizada e das atividades econômicas de algum modo reguladas pelo mercado (...)” (MARTINS, 1997, p. 152).

³ Martins (1997) chama de “brancos” todos aqueles que não são indígenas e que participam das frentes de expansão, constituindo o “civilizado”, o pioneiro capitalista.

⁴ Nosso objetivo aqui é exatamente questionar essa ideia extremamente divulgada e aceita por boa parte dos geógrafos e não geógrafos que o sentido de fronteira para geografia se restringe ao sentido de divisão cartográfica que o mapa representa. Para tal é necessário pensar de outra maneira a linguagem científica da geografia e da ciência como um todo, superando a tradição metafísica da busca pela verdade essencial, uniforme e materializada na força da representação exata entre o signo linguístico e a fenômeno em si.

conhecimento, uma forma de pensar o mundo em sua dinâmica espacial, daí ela apresentar a potência das multiplicidades enquanto trama dos fenômenos, suas formas e processos de territorialização em acordo com a dinâmica das escalas espaciais, o que agencia a divisão política administrativa, mas provoca derivas minoritárias nessa concepção fixa e ampla em prol da contigencialidade das forças e linhas que escapam do controle e da ordenação do Estado Nação ou do que o discurso científico majoritariamente praticado almeja⁵.

Em “Amélia” temos claramente que a artista Sarah Bernhardt é a expressão corpórea de um território que se localiza além da fronteira político administrativa do Estado brasileiro. Contudo, se todas as diferenças que ocorrem fossem mero desdobramento desse fato, tudo se explicaria com muita facilidade, assim como se resolveria a todos os problemas, pois tudo seria uma questão de identidade territorial já dada por cada um dos corpos que se encontram no Brasil. Este filme, como já apontado anteriormente, não visa uma representação de fatos de uma realidade já entendida como dada, mas instiga para o acontecimento de outras realidades a partir dos sentidos de fronteira que vão se desdobrando em diferentes linhas de fuga. A princípio temos o estabelecimento de uma fronteira cultural, que não é aquela que se dá somente na divisa de dois países, mas acontece sempre que nos deparamos com o diferente, com o outro, com a alteridade.

Em “Amélia”, temos entre os dois lados da narrativa; a rasura da dicotomia entre a visão unilateral, ora o “nós” é territorializado na figura cosmopolita, que encarna o sentido de civilidade e progresso por parte de Sarah Bernhardt, o que delimita e classifica o “outro” como bárbaro, incivilizado e atrasado, o qual se encarna na imagem das mulheres de Cambuquira; ora existe a inversão e a unilateralidade do “nós” é expressa pelas ironias e críticas a ignorância da artista europeia, assim fixada como o “outro” devido o estranhamento em relação as práticas culturais locais.

Quando o “nós” é a artista, o sentido de progresso e alteridade que incorpora, de força inovadora acaba se configurando em expressão conservadora a fixar numa hierarquia em a concepção de superioridade cultural em relação aos brasileiros. Quando o “nós” se coloca entre as mulheres mineiras, a reação crítica tende a fixar num conservadorismo de locais de resistência às forças de inovação. Até aí vamos identificando certa linearidade das posturas, como forças dicotomicamente mecânicas, em que cada lado repete o mesmo entendimento, ou desentendimento, do outro, reafirmando sua territorialidade enquanto fixação e valorização conservadora de aspectos idealmente tidos como superiores. Ambas as defesas, assim como as respectivas críticas, se atém a um padrão racional lógico de, por dedução simples, se autovalorizar por desvalorizar o outro. Ou seja, aquilo que entendem como as diferenças que as separam, é o que mais as tornam próximas, pois assim são forçadas a se reconhecerem na tensão dos encontros.

Este encontro fronteiro para José de Souza Martins (1997) é o local da afirmação das diferenças, “(...) *o lugar da alteridade*” (MARTINS, 1997, p. 150, grifo do autor). Esse espaço define uma *situação de fronteira*, que é, fundamentalmente, uma

⁵ Nesse aspecto, a busca por outros sentidos de fronteira não se restringe a um mergulho na epistemologia do conhecimento científico da geografia, como Hissa almeja, nem se delimita por uma fuga em relação a linguagem geográfica em direção a outras disciplinas científicas, como Martins afirma. Entendemos aqui que o sentido de geográfico não é algo inerente ao que institucionalmente se delimitou como geografia científica, pois devemos ampliar o sentido de linguagem geográfica, para tal o estabelecimento de intercessores com outras linguagens é fundamental, não só científicas, mas também artísticas, isso aponta para a criação de outros planos de referenciais para o se fazer ciência, mas neste artigo não iremos adentrar a essas considerações.

situação de conflito, “mas o conflito faz com que a fronteira seja essencialmente, a um só tempo, um lugar de descoberta do outro e do desencontro” (MARTINS, 1997, p. 150). Este desencontro, para o autor “(...) é o desencontro de temporalidades históricas, pois cada um desses grupos está situado diversamente no tempo da História.” (MARTINS, 1997, p. 151), porém, ele não se refere a períodos diferentes de desenvolvimento econômico e social, mas sim de contemporaneidade de pensamentos divergentes, de diferentes mentalidades que constituem a individualidade dos sujeitos e a identidade dos grupos (MARTINS, 1997).

Estas temporalidades históricas diferentes, segundo o sociólogo, não são entendidas como autônomas dentro da lógica do modo de produção capitalista, que prevê um único destino para todos, não respeitando a trajetória de cada um desses grupos. Martins discursa sobre temporalidades, tempo histórico e História, mas deixa de lado a espacialidade desta concepção. Para agenciarmos o sentido espacial nessa direção, faremos uso de Doreen Massey (2012) em seu livro *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade* que propõe uma forma alternativa de abordagem da categoria de espaço, uma perspectiva semelhante à de Martins (1997), mas colocando em foco o espaço, que não exclui, de forma alguma, a temporalidade. Uma das proposições indicadas por ela é entender o espaço como uma multiplicidade, onde a heterogeneidade e diferentes trajetórias coexistem. Assim como Martins, a autora entende que:

As estruturas do Progresso, do Desenvolvimento e da Modernização, e a sucessão de modos de produção elaboradas dentro do marxismo, todas elas propõem cenários nos quais as direções gerais da história, inclusive o futuro, já são conhecidas. (MASSEY, 2012, p. 32).

Deste modo, nega-se outras histórias que não a “(...) do macho branco, heterossexual (...)” (MASSEY, 2012, p. 31), a história do Ocidente. “A imaginação da globalização como uma sequencia histórica não reconhece a coexistência simultânea de outras histórias com características que sejam distintas (...) e futuros que, potencialmente, também possam sê-lo” (MASSEY, 2012, p. 31). Nega-se a “(...) simultaneidade de estórias-até-agora”⁶ (MASSEY, 2012, p. 33).

Estas histórias negadas pelo destino único imposto pelo pensamento maior, hegemônico, o qual tende a uniformizar e padronizar a multiplicidade para se minimizar tensões e viabilizar o controle (prática esta tão necessária e usual das forças ordenadoras do território, e que se adequam aos processos de exploração e acumulação da sociedade pautada na lógica da mercadorização capitalista do mundo), podem ser, por exemplo, a histórias das três mulheres mineiras que tentam entender e fazer-se entender por Sarah, porém a atriz francesa às compara constantemente à Amélia, sua camareira que sabia comer com garfo e faca, tomar champanhe e falar francês, o que as mulheres de Cambuquira não sabem e são, portanto, selvagens aos olhos da atriz. Sarah também as nega diversas vezes no filme, quando, por exemplo, no primeiro contato entre elas, chora a morte de Amélia em francês e ignora que as três mulheres de Cambuquira não a compreendem.

Esse aspecto do filme abre para o sentido de uma figura estética central na temática do filme, a questão da fala como elemento capaz de comunicar, mas que paradoxalmente serve para construir linhas de fuga em relação a qualquer comunicação

⁶ Para a autora: “‘Estória’ traz consigo conotações de alguma coisa relatada, ou de uma história interpretada; mas eu me refiro, simplesmente, à história, mudança, movimento, das próprias coisas.” (MASSEY, 2012, p. 33).

racional, ou seja, escapa das formas entendidas como normais, convencionalmente tidas como corretas de comunicar.

Os encontros entre elas são cacofônicos e conturbados, principalmente por falarem línguas diferentes. Sarah sempre fala com seu francês rebuscado e está sempre dramatizando a vida, como se esta própria fosse seu palco. Ao passo que as três brasileiras tentam se comunicar com seu português do interior, nenhuma entendendo a outra, mas fazendo-se, ou fingindo um entendimento, como ordenou a irmã Amélia na carta que enviou antes de sua chegada (que não se concretizou). Ela escreve: “não se assustem com a qualidade dos tecidos: são franceses. Finjam que os conhecem muito bem. Aliás, finjam que conhecem tudo muito bem, não é difícil. É só ficarem caladas”⁷. Ficarem caladas, porém, é o que as três mulheres menos fazem. Expõem suas diferenças principalmente pela língua.

Amélia, não por acaso é o personagem título do filme, pois, apesar de ser um personagem que não toma uma forma corporal orgânica, ou seja, não aparece continuamente nas imagens apresentadas, mas, apesar de fora do enquadramento imagético, é inerente ao desdobrar da narrativa, permeando seu silêncio ensurdecido durante todo o filme. É o grande vetor espacial das histórias que na obra são agenciadas. As mulheres se deslocam até ela, Sarah Bernhardt a tem como a referência de civilização nos trópicos selvagens. Ela é o corpo sem órgãos que territorializa outros sentidos de fronteira, pois não são somente as diferenças que ali se tensionam, mas a força que coloca em deriva os sentidos já estabelecidos de civilização e barbárie, de progresso e atraso, de inovação e conservadorismo.

Seu pedido para que as mulheres do interior de Minas fiquem caladas e finjam que sabem é o conselho que ao mesmo tempo prega a subserviência à ordem estabelecida, sem expressar críticas e dúvidas à hierarquia cultural e civilizatória, é o aviso que, como seu corpo ausente de quase todo enquadramento imagético, mas inerentemente ali acontecendo em cada cena, instaura as condições do grande barulho, do ruído como força subversiva da ordem, da racionalidade comunicativa e informativa de verdades já dadas como certas, únicas e eternas. As mulheres reagem em sua algaravia de vozes, impossibilitando qualquer entendimento lógico racional das partes, mas exatamente por isso a paisagem que daí se expressa é de uma fronteiridade em devir aberto, de construção de outros sentidos, pois força o encontro entre esses desconhecidos a se reconhecerem como participando de uma mesma territorialidade em processo, e instiga novas formas de relações em meio aos preconceitos e estranhamentos.

É recorrente em “Amélia”, Sarah monologar sobre sua crise dramática para as três mineiras, mais uma vez ignorando a diferença da língua. Sarah está perdida por não acreditar mais em seu talento, por estar no Rio de Janeiro e conviver com as irmãs da camareira morta, o que é agravado pela morte de Amélia, que era seu sustentáculo e sua orientação. Mas era orientação que fixava referenciais, territorializando uma situação de idealização de segurança ao evitar que a atriz se abra para a caoticidade da vida, o que de fato ocorreu quando teve que se relacionar com a periferia “selvagem” do mundo sem a fronteira moral e ideológica que Amélia representava. Sem a barreira física da Amélia, a fronteira toma o contorno de suas relações estabelecidas com as mulheres até então negadas como pertencentes à mesma territorialidade.

A sua crise profissional é a crise do modelo de civilização que se pauta na mútua ignorância, que nega a multiplicidade espacial e idealiza uma linearidade história de evolução espacial, como aqui apontado por Doreen Massey (2012), evolução que se

⁷ Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 18min30s.

pauta na ideia de uma essência da verdade única, a qual separa os “outros” e isola o “nós” num território de suposta segurança e imutabilidade.

As tentativas de superação de sua crise, de orientar-se, aparecem continuamente na narrativa da obra, através dos monólogos da atriz, que parece encenar suas dúvidas e angústias reais como se estivesse no palco – o mesmo que teme - como se fosse intérprete de sua própria vida (de si mesma), utilizando as personagens que representa para superar seus conflitos. Em certo momento, a atriz quer que Francisca repita em francês: “Até o talento tem um fim!”⁸, mas a mineira em suas tentativas de repeti-la em francês cria novas frases, novos sentidos como: “o talento tem fome!”. A repetição só acaba quando a mulher de Cambuquira a repete fielmente, ao que Sarah exclama: “Como você é autêntica!”⁹. Novamente, Sarah ignora que as mulheres de Cambuquira não a entendem, insistindo que Francisca repita em francês que até o talento tem um fim, e quando ela finalmente o faz, a atriz ironiza a autenticidade da mineira, talvez porque ela entenda que somente com a imitação estas três mulheres (que representariam os povos colonizados) assemelhem-se ao ideal da educação, que é europeia (representada por Sarah). Em seguida, Sarah trava um duelo de esgrima com Francisca, dizendo que a verdadeira luta é a do autoconhecimento, aquele que a atriz francesa tenta alcançar. O duelo travado para se chegar ao autoconhecimento, na verdade, não é só da atriz. Francisca também se questiona: por que passar por tudo isso? Somente pela herança de Amélia? Ambas, em luta, tentam se entender, a se localizarem e se orientarem no mundo que agora se apresenta sem o território de segurança e identidade fixa que significa Amélia, elas estão vivendo uma situação fronteiriça, seus próprios corpos são esses novos territórios a se construírem, frutos de múltiplas histórias que elas mesmas terão que agenciar e articular.

A multiplicidade de histórias possíveis não busca a formação de identidades encerradas em si próprias, puras. Ela ressalta as diferenças e caminhos diferentes que não são caminhos errados, mas possibilidades outras. Que isso é uma luta, muitas vezes batalhas em terreno desconhecido, por não saber onde se encontra, nem exatamente para onde vai, mas buscam-se meios de tentar se localizar, de dar sentido ao que até então é desconhecido ou ignorado. Entretanto, a colonização do mundo pelos países capitalistas europeus instituiu uma única narrativa aos diferentes povos do planeta, onde todos devem seguir um processo de evolução e desenvolvimento para chegar à civilidade (daí ter que repetir, mesmo sem saber o porquê, a frase, os gestos, as posturas e pensamentos colonizadores).

Assim, para Sarah e Amélia - que fala para as irmãs não se assustarem com o tecido francês, já que provavelmente ele é superior aos que elas estão acostumadas a cozer e utilizar - as mulheres mineiras são menos civilizadas que elas, são bárbaras. Amélia, apesar de não ser europeia, enquanto era um corpo organicamente dado, aprendeu a imitar, sem questionar ao calar-se. Mas por ser exatamente o modelo de como sobreviver por submissão, Amélia, quando deixa de ser um corpo orgânico, estabelece a grande força que catapulta outras formas de resistências territoriais frente ao poder econômico e cultural do corpo estrangeiro.

3. CONSIDERAÇÕES

Diante das observações até agora traçadas, podemos caminhar para alguns aspectos conclusivos na abordagem dessa obra cinematográfica pela linguagem geográfica. É importante ressaltar que Amélia, de fronteira que incorpora a separação

⁸ Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 1h14min58s.

⁹ Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 1h15min21s.

entre diferentes territórios, ao morrer estabelece linhas de fuga para as mulheres em cena construir suas fronteiras, não só como separação e mútua ignorância, mas como processo de contato, de tensões, de reconhecimento de suas diferenças e possibilidades de novas relações. O estabelecimento da diferença é sempre revogado e reafirmado no filme. A própria diretora fala sobre o interesse de expor estas diferenças, chamando isto de “pororoca cultural”:

Me interessa a pororoca cultural entre uma mulher daquela espécie, daquele pedigree, vis-à-vis três mulheres do interior de Minas Gerais, três brucutus que, como brucutus ou não, elas têm lá suas culturas, suas decisões, suas vontades. Não se comunicam com essa atriz, que fala só em francês no filme e é isso que me interessa (...). (RODA VIVA, Ana Carolina, 1994).

As três mulheres de Cambuquira, durante todo o filme, após serem comunicadas que Amélia morreu e que seus pertences e dinheiro estão em posse de Sarah, procuram receber a quantia, que como Amélia, perpassa toda a narrativa, mas nunca se faz presente. O filme atinge seu clímax, quando Francisca, Osvalda e Maria Luísa confrontam Sarah para pedir o dinheiro da irmã falecida. Nesta cena, podemos reconhecer a pororoca cultural que a diretora quer criar. A atriz francesa irrompe em ira e expõe o que era velado, ou o que tentava não ser anunciado: a sua ideia de superioridade de Sarah em relação às mulheres mineiras. Aí a fronteira se instaura como expressão visível de suas forças antagônicas. Francisca diz à Sarah que esta as desrespeitou, ou seja, não as tratou como iguais, não as pagando pelos serviços que fizeram e pergunta: “E o dinheiro? E o dinheiro?”¹⁰, referindo-se ao dinheiro da irmã, prometido a elas. E reafirma que mais do que nunca ela é agora uma desgraçada e que sua vida perdeu o rastro por culpa da atriz.

Neste momento do filme, Francisca fala em português e Sarah em francês, mas ambas se entendem. Sarah diz que Amélia as chamava de “belas selvagens”, mas que estas “belas selvagens” não existem, ao que Francisca responde: “Existimos sim, madame!”¹¹. Aceitar a diferença entre Sarah e as irmãs de Amélia, entre a mulher com “pedigree” e as “brucutus” é melhor do que apaga-las por completo, ignorá-las, dizer que não existem. Se aceitarmos que existe um diferente, poderemos construir outras possibilidades do que queremos por “nós”, mas agora não mais isolando e negando, mas tendo que recriar conjuntamente o sentido do “outro”; mas ignorá-lo é calar sua voz, é não concebermos que qualquer elemento vindo do outro possa estabelecer um parâmetro de como nós nos orientamos e nos percebemos. Como até então o filme apresentava o encontros entre as mulheres, de vozes que não se reconheciam.

Sarah substitui a ideia de “belas selvagens” por porcas imundas, chamando as mulheres mineiras assim. Deste modo, ela estabelece que as três mulheres de Cambuquira não são humanas se comparadas à ela. Podemos aqui voltar à ideia de fronteira do humano estabelecida por Martins (1997), a fronteira entre o que é humano e o que não é. A fronteira em que o outro é rebaixado e degradado para afirmar a humanidade e superioridade de quem o diminui, mas assim procedendo, quem discrimina desumaniza-se a si mesmo (MARTINS, 1997).

Sarah acusa as três mineiras de quererem devorá-la para talvez assim adquirirem sua grandeza, saber, força, arte, suas rendas, perfume e dinheiro, mas que isto é inútil, que elas a vão engolir toda crua, e que elas não se alimentarão jamais da civilização da qual ela é testemunha viva. Ela faz referência à antropofagia que alguns grupos

¹⁰ Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 1h45min59s.

¹¹ Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 1h47min40s.

indígenas empregam, para que se alimentando do outro, incorporem suas características (MARTINS, 1997), que para Sarah seriam sua sabedoria, inteligência, o dom da ação, o sentido das palavras como representação precisa dos fatos, o valor do pensamento logicamente articulado com clareza e exatidão. Em seguida, Sarah às sentença ao lugar que imagina ser o delas originalmente: o porão, para que durmam sob seus cobertores podres e comam as porcarias às quais estão acostumadas, que não são nem um pouco parecidas com a cama e comidas que a atriz está habituada. Francisca, no primeiro embate com Sarah exclama: “Olha só... onde é que ela vive! Cheia de coisa, de bicho, de pano. Pra quê tudo isso?”¹², deixando claro que os aparatos para se viver, ou sobreviver, na concepção de ambas é bem distinto. Para Sarah, as mulheres vivem em meio à sujeira e com o mínimo para a sobrevivência; já as mineiras não entendem para que tamanha suntuosidade.

Ao fim de sua fala, Sarah diz: “olhem para mim. E olhem para vocês! Vocês são inação, preguiça e destruição!”¹³. Apesar do que Sarah diz as três mulheres de Cambuquira são representadas sempre trabalhando, seja em seu sítio, seja no Rio de Janeiro; já Sarah está sempre a beber e ir a festas, gritando ordens para seus empregados. Estas generalizações e a conseqüente tentativa de desconstruí-la, contrapondo a fala de Sarah às ações das mulheres, reduz os entendimentos dessa situação a duas conclusões: que as mulheres de Cambuquira, apesar do que Sarah diz, estão sempre trabalhando e que Sarah falseia sua realidade ao acusa-las. A contraposição entre preguiça/trabalho é tomada com superficialidade e simplificação nesta situação. Aqueles a quem chamamos preguiçosos ou vemos como preguiçosos nem sempre atendem às condições que impomos como o que é trabalho.

No fim da cena deste confronto, Francisca responde, ao contrário do que seria esperado, com lirismo e erudição, parâmetros estabelecidos de “cultura” e civilidade, declamando versos do poema *I – Juca Pirama* de Gonçalves Dias.

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas, Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
Da tribo tupi.
Da tribo pujante,
Que agora anda errante
Por fado inconstante,
Guerreiros, nasci;
Sou bravo, sou forte,
Sou filho do Norte;
Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi.

Ao assumir-se como “filho das selvas”, de origem indígena, mas heroica, corajosa e trabalhadora, afirma-se um sentido outro de selvagem, não aquele inferior ao civilizado, mas diferente. Contudo, mais que um indígena selvagem o ser brasileiro é a mistura de raças, daí o resgate dos negros africanos no caldeirão de nossa cultura. Francisca termina sua declamação com um trecho de *Navio Negreiro* de Castro Alves:

¹² Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 1h45min35s.

¹³ Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 1h49min57s. Estes são aforismos comuns que os portugueses que aqui chegaram deram aos índios, que ainda hoje podem ser ouvidos em relação, por exemplo, aos paraguaios na fronteira entre Brasil e Paraguai, da qual Dourados faz parte, ou em relação aos indígenas e camponeses que trabalham a terra de forma diferente das grandes unidades de produção capitalistas.

Colombo! fecha a porta dos teus mares!¹⁴

Se Sarah vangloria-se de sua educação europeia, Francisca vangloria-se de sua descendência indígena e africana, mais uma vez entendendo que o contraponto à raiz europeia de Sarah é a essência de alguma etnia, que ao misturar-se no Brasil, dá origem ao povo brasileiro, descendente dos corajosos índios e dos negros que sobreviveram ao tráfico, mas que também a essas se misturaram os colonizadores brancos. A frase que declama: “Colombo! Fecha a porta dos teus mares!” é a crítica ao sentido de civilidade representada pelo europeu, pois o que eles trouxeram para a América foram sofrimentos aos diferentes povos que vieram compor o que seria o Brasil e os que já se encontravam povoando a América. Assim, o silêncio proposto por Amélia como forma de imitação do considerado superior, se subverte quando as algarvias dos ruídos se articulam numa capacidade lógica de expressão que os civilizados conseguem entender, pois a comunicação se dá em conformidade com seus parâmetros lógicos de pensar e falar. Quando isso se dá, uma nova territorialidade se estabelece, uma fronteira aí se consolida, aquela em que ambos os lados se reconhecem como fazendo parte desse mesmo território.

No final do filme, vemos uma peça sendo encenada em Paris em 1915. Atores com figurinos que representam índios, cenário que remete às florestas tropicais e animais selvagens. Sarah declama outro trecho do canto de morte do guerreiro tupi que ouviu primeiramente de Francisca. Esta, aliás, juntamente com Osvalda e Maria Luísa podem ser vistas no palco com fantasias de índio, encenando *I – Juca Pirama* nos palcos parisienses. As três então tomam o lugar de Amélia e até superam-na, já que se encontram no palco dos teatros europeus com uma grande atriz, não estando somente por detrás das cortinas, apoiando e servindo Sarah, como fez Amélia. Agora, quem declama os versos de Gonçalves Dias, é Sarah, a famosa atriz francesa, que mostra para o mundo a “essência” do povo brasileiro e quão belo e exótico ele pode ser. Podemos entender então que as diferenças entre as mulheres de Cambuquira e Sarah se extinguíram? Que Francisca e Osvalda desistiram de reaver suas terras¹⁵ (que provavelmente foram vendidas pelo homem que Amélia deixou encarregado de cuidar da transação)? As três mulheres deixaram-se devorar pela cultura e civilidade europeia de Sarah, ou estão junto a ela porque esta as respeitou e reconheceu suas diferenças? Ou foi Sarah quem se deixou ser engolida pela “selvageria” das mineiras e agora declama os versos que aprendeu, para mostrar a seus conterrâneos que a América instruiu-se bem nas lições europeias, e faz isso reforçando a tropicalidade, exuberância e exotismo das terras do “novo mundo”?

As possibilidades de entendimentos e significações geográficas nas mais variadas formas de expressão artística são inúmeras. Como já dissemos, este texto traz somente algumas possibilidades atreladas à narrativa fílmica de “Amélia”. Discutimos o conceito de fronteira a partir do encontro de Sarah Bernhardt, Francisca, Osvalda e Maria Luísa, mas sem nos atermos a todos os seus encontros presentes na obra. São estes encontros – os das mulheres de Cambuquira com Sarah, do espectador com o filme, do cinema com a geografia – que nos ajudam a entender melhor a zona de encontros (conflituosos ou não) que é a fronteira. Esta, geralmente entendida como a separar dois Estados Nações, separa também histórias, diferenças e semelhanças,

¹⁴ Amélia: Ana Carolina, Brasil: 2000. 1h50min15s.

¹⁵ A relação das irmãs com a terra que possuíam era dupla, ora amando-a, com medo de perdê-la e muita determinação em continuar com elas, ora queixando-se da vida que lá levavam.

caminhos diversos, que ao se encontrarem, seja onde estiverem, precisam se arranjar e se orientar de alguma forma, que são as mais variadas como vimos em “Amélia”.

Em nosso encontro cotidiano com a diferença, também nos orientamos e negociamos para lidar com ela. Estas ações transparecem na espacialidade e territorialidades que operamos a partir destas relações. Lidamos com as fronteiras do mundo de nosso próprio local, transformando-o, transformando a nós mesmos e a quem nos cerca. Não é só Sarah e as três mulheres de Cambuquira que mudam seus pensamentos e ações em relação à outra no final do filme. Nossas experiências assemelham-se à das personagens. Ao nos depararmos com uma situação nova, podemos travar um duelo de esgrima, repetir frases, gritá-las, nos desentendermos em nossas falas e na dos outros. Atingimos então um ponto, onde não sabemos se fomos devorados ou se devoramos; se declamamos *I – Juca Pirama* ou perdemos nossas terras e vamos nos fantasiar de índios em palcos de teatros europeus.

Lidar com a fronteira da diferença é sempre uma vivência singular e cotidiana. Não há respostas ou receitas de como devemos proceder. Talvez entendê-las como diferenças e não como uma gradação entre melhor e pior ajude os estudos geográficos a contribuir para a orientação daqueles que estão a vivenciar as várias fronteiras que envolvem as relações humanas. Amélia, o filme, aponta-nos essas possibilidades, pois do silêncio da aceitação do dominante, entendido como civilizadamente superior; passando pelos ruídos da incomunicabilidade das partes, que aponta para outras perspectivas de fronteira; chegando ao processo de comunicação a partir da redefinição do outro, segundo, porém, os parâmetros racionais da civilidade ocidental, a fronteira representada apontou para a multiplicidade de experiências e narrativas. A questão é saber que as respostas nunca estão prontas, mas são sempre processos em construção no contexto da espacialidade em que a vida acontece.

REFERÊNCIAS

- ADORO CINEMA. **Amélia**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-32367/>>. Acessado em: 08 jul. 2013.
- ALBUQUERQUE, J. L. **A dinâmica das fronteiras: os brasiguaios na fronteira entre o Brasil e o Paraguai**. São Paulo: Annablume, 2010.
- COMRIE, A. C. Desafio Nietzsche à geografia física. **ACME: An international e-journal for critical geographies**. 2010, 9 (1), p. 34-46. Creative Commons License: Attribution Noncomercial-No Derivative Works.
- COSTA, M. H. B. V. Construções culturais – representações fílmicas do espaço e da identidade. **Entre-Lugar**, Dourados/MS, ano 1, n. 2, 2º semestre de 2010, p. 17-32.
- _____. Teatro e cinema - uma possibilidade de articulação via o espaço de representação. Em: **Anais eletrônicos do V Congresso da ABRACE**. Belo Horizonte, 2008, s/p. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Maria%20Helena%20Braga%20e%20Vaz%20da%20Costa%20-%20Teatro%20e%20Cinema%20Uma%20Possibilidade%20de%20Articulacao%20Via%20o%20>>. Acesso em: 03 out. 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

- FERRAZ, C.B. O. Entre-Lugar. *In: Entre-Lugar*. Dourados, MS. Ano 1, n. 1, 1º semestre de 2010, p. 15-30.
- FERRAZ, C. B. O. O Capital no Cinema: As diferenças entre linguagens e as possibilidades geográficas, cap. 5. *In: CAZETTA, V e OLIVEIRA JR., W. M. (orgs.) Grafias do Espaço: imagens da educação geográfica contemporânea*. Campinas: Alínea, 2013, p. 109-142.
- GALLO, S. **Deleuze & Educação**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, 104 p.
- HISSA, C. E. V. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da Geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- MARTINS, J. S. **Fronteira**: a degradação do outro nos confins do humano. São Paulo: Hucitec, 1997.
- MASSEY, D. **Pelo espaço**: por uma nova política da espacialidade. Tradução: Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- OLIVEIRA, B. J. Cinema e imaginário científico. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, v. 13 (suplemento), p. 133-50, outubro 2006.
- OLIVEIRA JR., W. M. Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo a geografias menores. **Pro-Posições**. Campinas, v. 20, n. 3 (60), set./dez, 2009, p. 01-07. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-73072009000300002&script=sci_arttext. Acesso em: 03 out. 2012.
- _____. O que seriam as geografias de cinema? **Txt – leituras transdisciplinares de telas e textos**. Belo Horizonte, n. 2, 14 dez. 2005, s/p. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm>. Acesso em: 04 out. 2012.
- _____. Prefácio: Des(a)fiando um lugar em palavras e imagens. *In: FERRAZ, C. B. O.; NEVES, A. A. (orgs.). Filmando em Mato Grosso do Sul - o cinema popular e a formação da identidade regional*. Dourados (MS): Editora da UFGD, 2012.
- RODA VIVA. **Ana Carolina**. 1994. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/332/Ana%20Carolina/entrevista_dos/ana_carolina_1994.htm. Acessado em: 08 jul. 2013.
- SOARES, L. F. Fratura cultural: *Amélia*, de Ana Carolina. **Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA)**, vol. 10, n. 2, dezembro de 2012. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/5583>. Acessado em: 08 jul. 2013.
- WAINWRIGHT, J. Nietzsche contra o mundo real. **ACME: An international e-journal for critical geographies**. 2010, 9 (1), p. 21-33. Creative Commons License: Attribution Noncomercial-No Derivative Works.
- WEBCINE. **Amélia**. Disponível em: <http://www.webcine.com.br/filmessi/amelia.htm>. Acessado em: 08 jul. 2013.

Referências filmicas

AMÉLIA. Direção: Ana Carolina. Brasil: 2000, colorido, 130 min.